دوفصلنامه
مطالعات بین‌رشته‌ای
در تعالی معماری و شهرسازی

دوره ۲، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

تحلیل هندسی و تناسبات عددی در تزیینات و ترکیب‌بندی کالبدی بقعه پیربکران[۱]

سجاد علیزاده کافشانی[۲]، سیده مرضیه طبائیان*[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۱۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۱/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۳۰

نوع مقاله: پژوهشی

صفحه ۲۰۷ تا ۲۲۴

چکیده

آرامگاه محمد ابن بکران (از عارفان و مشایخ صوفیه) یکی از شاهکارهای معماری ایلخانی است که طاق بلند آن، پیوندی میان پیر عرفان و آسمان است. در ساختار کالبدی و تزییناتی آن از گچبری با نقوش گیاهی متنوع، تزیینات کاشی، مقرنس‌کاری و نقاشی دیواری بهره گرفته شده است. این تزیینات برای شکل‌دهی انواع نقش‌مایه‌های گیاهی، هندسی، نوشتاری و تلفیقی استفاده شده‌اند. هدف از این پژوهش بررسی حکمت پیدایش هندسه و تزیینات موجود در بقعه پیربکران بر اساس تحلیلی از دیدگاه قرآن و روایات، نمادشناسی اشکال هندسی و حکمت اعداد به‌کاررفته در بقعه بر اساس علم حروف است. پژوهش حاضر سعی در پاسخ‌دهی به این سؤالات را دارد: ۱-تزیینات و هندسه معناگرایانه در کدام قسمت‌های بنا و به چه شکلی ظهور پیدا کرده‌اند؟ ۲- تزیینات و اشکال هندسی موجود در قسمت‌های مختلف بقعه پیربکران حامل چه پیام‌هایی است؟ روش تحقیق از نوع کیفی و توصیفی - تحلیلی بر پایه مطالعات کتابخانه‌ای، اسنادی و بررسی‌های میدانی از کتیبه‌های مقبره پیربکران است. نتایج پژوهش بیانگر این نکته است که مفاهیم و معانی در نوع هندسه (مثل تبدیل مربع به دایره)، فرم‌های مذهبی در غالب کاشی‌های شمسه و چلیپایِ آبی‌رنگ، تزیینات خطی و استفاده از آیات الهی و گچبری‌های گیاهی، مرتبط با کاربری هر بخشِ بنا ظهور پیدا کرده‌اند. استفاده از اعداد مقدس (۴،۹ و ۱۱)، تمثیل‌ها و گونه‌های مذهبی در ایجاد فضاها و شکلِ بنا باعثِ پیوستگی معنوی میان عالم خاکی (مادی) و نور (معنوی) شده است و معماری بقعه سعی دارد رسیدن انسان خاکی به ذات مقدس پروردگار که غایت اصلی درویشان است را به نمایش گذارد.

واژگان کلیدی: بقعه پیربکران، تزیینات معماری، معماری اسلامی، هندسه، حکمت

---

[۱] این مقاله برگرفته از پایان‌نامه سجاد علیزاده کافشانی باعنوان «طراحی مرکز گردشگری و اکوتوریسم با هدف احیای ارزش‌های بومی-فرهنگی منطقه در مجاورت بقعه پیربکران» به راهنمایی دکتر سیده مرضیه طبائیان در دانشگاه آزاد اسلامی واحد خوراسگان است.

[۲] دانشجوی کارشناسی ارشد معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اصفهان (خوراسگان)، اصفهان، ایران.
مرکز تحقیقات گردشگری، معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اصفهان (خوراسگان)، اصفهان، ایران.

[۳] دانشیار، گروه معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اصفهان (خوراسگان)، اصفهان، ایران.
مرکز تحقیقات گردشگری، معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اصفهان (خوراسگان)، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول).
marzieh.tabaeian1@gmail.com

۱. مقدمه

اندیشه‌ای مختصر در معماری اسلامی ایران در دوره‌های گوناگون نمایان این حقیقت است که معماران ایرانی همواره در جست‌وجوی نظامی قاطع هندسه و به‌کارگیری اعداد و نقش‌های هندسی در بنا بوده‌اند. در همه مراتب و وجوه طراحی بنا از ایده اولیه و طراحی کالبد اصلی بنا گرفته تا انتخاب جزئیات تک فضاها و نحوه ارتباط آن‌ها تا ترکیب اجزای اصلی بنا و حتی تزیینات، همه‌جا تمایل به استفاده از اعداد و مفهوم، به‌دوراز هر گونه کم‌وکاست و تزلزل احساس می‌شود. تکامل اثر در همه جوانب در نگاه مخاطب، مهم‌ترین و بنیادی‌ترین اصلی است که ذهن و فکر معماری ما را درگیر خودساخته است؛ تکاملی که نه‌تنها در کل بلکه در جزءجزء بنا ملموس باشد؛ بدیهی است که برای تجلی و القای این تکامل راهی بهتر از هندسه و علم اعداد نمی‌توان یافت.

بقعه پیربکران یکی از شاهکاری معماری ایران است که طاق بلند آن، پیوندی میان پیر عرفان و آسمان است. پیرِ بکران از مدرسین و عرفای اهل تصوف در اواخر قرن هفتم هجری قمری است که در ابتدای قرن هشتم و اوایل سلطنت سلطان محمد خدابنده (الجایتو) وفات یافت و در ایوان محل تدریس خود دفن شد؛ لذا مقاله حاضر تلاشی است در جهت، شناسایی رموز شکل هندسی فضاها، تحلیل معناشناسانه تزیینات و کتیبه‌های موجود و شناسایی ویژگی‌های کالبدی و تزیینات موجود در این بنا. مقاله حاضر در تلاش است تا به پرسش‌هایی از قبیل: پژوهش حاضر سعی در پاسخ‌دهی به این سؤالات را دارد: ۱- تزیینات و هندسه معناگرایانه در کدام قسمت‌های بنا و به چه شکلی ظهور پیدا کرده‌اند؟ ۲- تزیینات و اشکال هندسی موجود در قسمت‌های مختلف بقعه پیربکران حامل چه پیام‌هایی است؟ اهمیت و ضرورت مقاله حاضر در آن است که شناختن مفاهیم عددی و رموز هندسی شکل‌دهنده معماری و تزییناتی که برگرفته شده از مفاهیم اسلامی است تا بتواند به شناخت زوایای پنهان آن منجر گردد؛ علاوه‌برآن جمع‌آوری و مطالعه پژوهش حاضر می‌تواند منبع الهام و الگوی مناسبی برای دیگر پژوهشگران و هنرمندان گردد.

۲. پیشینه تحقیق

ارنست هرتسفلد نخستین پژوهشگری است که در ۱۳۰۲ش/ ۱۹۲۳م از بقعه پیربکران بازدید نمود؛ هرتسفلد در کتاب خود یعنی *تاریخ باستانی ایران بر بنیاد باستان‌شناسی*، بقعه را متعلق به ملکه سوزان دانسته است که سپس یک صوفی را در آن دفن کرده‌اند. هرتسفلد سبک معماری بقعه را تقلید کوچکی از طاق کسری توصیف کرده است (ص ۱۷۷– ۱۷۸). آرتور پوپ (۱۳۴۳) در کتاب *بررسی هنر ایران*، بقعه پیربکران را از نظر معماری و تزیینات آن بر اساس مدارک و نقشه کاوش کرد. وی باور دارد بنای پیربکران بر اساس الگوبرداری از معماری ساسانی ساخته شده است (ص ۱۰۷۹–۱۰۷۷). دونالد ویلبر (۱۳۴۶) در کتاب *معماری اسلامی ایران* در دوره ایلخانان، معماری دوره ایلخانی را بررسی کرد و اسامی بناهای مربوط به این دوره و ویژگی‌های سبک معماری این دوره را بیان می‌کند (ص ۱۲۱–۱۲۴). لطف‌الله هنرفر (۱۳۴۴) در کتاب *گنجینه آثار تاریخی اصفهان*، ضمن معرفی اجمالی بنا، بخش عمدهٔ کتیبه‌های بقعه پیربکران را قرائت و منتشر کرد (ص ۲۶۶–۲۵۳). رجایی و حلیمی (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «ارتباط نگاره و خط نگاره در ترکیب‌بندی کتیبه محراب بقعه پیربکران»، کتیبه‌های خطی محراب پیربکران و آرایه‌های اطراف آن را بیان کردند. شاهسوارانی، لطفی و زمانی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای تحت عنوان «خوانشی باستان‌شناختی و بستر محور بر بنای منسوب به پیربکران» به بیان سیر روند ساخت بقعه و عوامل تأثیرگذار بر شکل‌گیری آن، مانند تصوف پرداخت. حقیق‌نژاد، معقولی و حقایق (۱۳۹۶) در مقاله‌ای تحت عنوان «شناخت کارکردهای معناگرایانه تزیینات گچ‌بری چله‌خانه خانقاه بایزید بسطامی» به بیان مفاهیم عرفانی به‌کاررفته در تزیینات چله‌خانه بایزید بسطامی پرداختند. بلیلان‌اصل، حسن‌پور و فیاض مقدم (۱۳۹۹) در مقاله‌ای تحت عنوان «تأویل مفاهیم عددی و رموز هندسی نهفته در تزیینات و معماری گنبد سلطانیه» به بیان مفاهیم و معانی هندسه و تزیینات گنبد سلطانیه پرداختند. پژوهش‌های صورت‌گرفته به دنبال خوانش کالبد معماری، آرایه‌ها و خط نگاره‌های موجود در بقعه پیربکران بوده‌اند و تاکنون پژوهشی در جهت یافتن فلسفه و تحلیل شکل‌گیری فضاها و آرایه‌ها صورت نگرفته است. این

پژوهش در تلاش است با شناخت معنای باطنی هندسه و آرایه-های بقعه پیربکران گامی نو در ارتباط با این بنای ارزشمند بردارد.

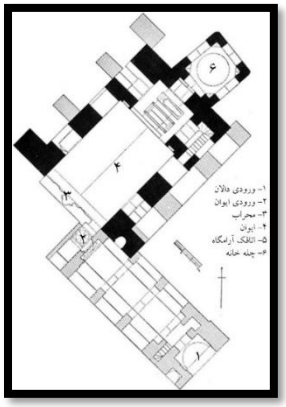
۳. روش تحقیق

پژوهش پیش رو با روش توصیفی - تحلیلی و گردآوری اطلاعات آن بر مبنای تحقیقات میدانی و مطالعات کتابخانه‌ای است. مراحل روش تحقیق به این شرح است: ابتدا بازدیدهای میدانی از بنا صورت پذیرفت و دوره‌های ساخت بخش‌های مختلف بنا تفکیک شد؛ پس از آن هندسه فضاها مورد ارزیابی قرار گرفت و سعی شد تا با آنالیز آن‌ها به حکمت معماری آن‌ها پی برده شود؛ همچنین با استفاده از علم اعداد و حروف ابجد تلاش گردید ارتباط منطقی بین فضاها یافت شود. با مطالعه تحلیلی مفاهیم کتیبه‌ها تلاش شد حکمت آن‌ها بیان شود؛ همچنین با مطالعه عکس‌های قدیمی و نقشه‌های قدیمی که توسط ارنست هرتسفلد تهیه شده بود و مقایسه آن با وضع موجود، قسمت‌های مرمتی و پر شده جهت حفاظت از بنا مشخص گردید. روش تجزیه‌وتحلیل آثار پژوهش حاضر نیز کیفی است.

۴. مبانی‌نظری و یافته‌ها

۴-۱. تاریخچه بقعه پیربکران

بقعه پیربکران، آرامگاه محمد ابن بکران از عارفان و مشایخ صوفیه است که در شهری به همین نام در ۲۵ کیلومتری جنوب غرب اصفهان واقع شده است. آرامگاه از آثار دوره الجایتو (سلطان محمد خدابنده) است و نزدیک به قبرستان قدیمی یهودیان اصفهان و آرامگاه مقدس یهودیان (استراخاتون) واقع گردیده است. طبق کتیبه‌های موجود در بنا، بقعه بین سال‌های ۷۰۳ (سال وفات محمد بن بکران) تا ۷۱۲ هجری قمری بنا شده است (Herzfeld, 1934: 177). علاوه بر این، کاشی جلاداری به تاریخ ششصد و نود و هشت در بقعه موجود است (Wilber, 1955: 121).



تصویر ۱. پلان آرامگاه پیربکران (هرتسفلد، ۱۹۳۴)

۴-۲. مراحل شکل‌گیری بنا

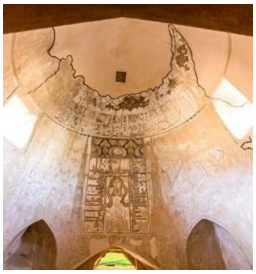
۴-۲-۱. دوره اول بنا

اتاق پیر (چله‌خانه) هسته اولیه بنا است. این اتاق در بخش شمالی بنا و به فرم مربع‌شکل قرار دارد. روی درگاه ورودی در قابی مستطیل‌شکل علاوه بر تزیینات گیاهی ساده گچبری، سوره اخلاص (یگانگی خداوند) به قلم ثلث بر زمینه لاجوردی گچبری شده، و در میان این قاب عبارت: فسیکفیکهم الله (کافی بودن خداوند) به خط کوفی تزیینی گچبری شده است (تصویر ۳) (دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۵، ج ۱۴: ۱۱۴).

سقف کوتاه چله‌خانه شبیه به کلاه درویشان است و چهار تَرک دارد؛ در فرهنگ عمید تَرک به درز کلاه یا تکه‌های پارچه که به کلاه دوخته می‌شود اطلاق می‌گردد؛ در فرهنگ دراویش هر تَرک دارای فرهنگ نمادین است و به معنای دوری و رهایی از چیزی است؛ چهار تَرک بدین معنی است که درویش طریقهٔ تَرک دنیا را پیشه کند و جز ذکر حق کلامی بر زبان جاری نسازد و از منظر دید اغیار دور باشد، و در نهایت دل را از دوستان دنیا و هر آنچه در آن است، پاک گرداند (لعلی بدخشی، ۱۳۷۶: ۴۳۹). سلمان ساوجی، حقیقت فقر را در چهار تَرک لحاظ می‌کند (ساوجی، ۱۳۷۱: ۵۸۹):

گر سرو برگ کلاه فقر داری ای رفیق
چار تَرکت باید اول تا رود کارت ز پیش
تَرک اول تَرک مال و تَرک دوم تَرک جاه
تَرک ثالث تَرک راحت، تَرک رابع تَرک خویش

تصویر ۲. گنبد کلاه درویشی مقام هود نبی در یمن
(www.madinproject.com)


تصویر ۳. چله‌خانه پیربکران (نگارندگان، ۱۴۰۲)

این اتاق ظاهراً محل زندگی، تدریس، عبادت و چله‌نشینی پیر بوده است (هنرفر، ۱۳۴۴: ۲۵۳). چلّه‌نشینی مقتبس از عدد چهل و نوعی عبادت مخصوص دراویش است که در آن شخص مدت چهل شبانه‌روز ریاضت‌کشی می‌کند و به اعتکاف و روزه مشغول می‌شود. تزکیه نفس از اهداف چله‌نشینان است؛ در پلان اتاق چله‌نشینی در هر یک از گوشه‌ها یک سکنج قرار دارد که از طریق آن‌ها اساس مربع به دایره تبدیل، و طاق را اجرا کرده‌اند؛ مربع، صورت مادی زمین، تجسم سکون و محدودیت است. بر اساس عالم‌شناسی اخوان‌الصفا، عدد چهار با چهار جهت نیز مرتبط است؛ با چهار باد، چهار مربع جهان، چهارفصل، چهار دروازه آسمان (دونقطه اعتدال شب و روز و دونقطه انقلاب‌های فصلی سالانه) و چهار بخش مجزای روز مرتبط است. عدد چهار آرایش مفهومی روح جهانی متجلی در صفات فعال طبیعت (گرم، سرد، تر و خشک) و صفات منفعل ماده (آتش، آب، هوا و زمین) است. تربیعات ماده و چهار بخش زندگی دنیوی انسان همه بازتاب‌های ثانویه این نظام هستند. در کیهان‌شناسی اسلامی، مکعب (قرارگیری مربع در بُعد) نماد زمین در مقیاس بزرگ و انسان در مقیاس کوچک است (اردلان و بختیار، ۱۳۸۵: ۵۷). گنبد نماد توحید و وحدت است و سمبل آسمان است و به دلیل انحنایی که دارد نشانه روح و عالم مجردات است و دایره تمثیل جهان روحانی و نماد تمامیت و کمال است (بلخاری قمی، ۱۳۸۴: ۶۹). گنبد، قوس و طاق تمثیل انسانی است که در حال رکوع و سجود در نماز است و نمای خارجی گنبد کنایه از جمال خداست زیرا قوس ایرانی به سمت بالا در حرکت است و به‌سوی آسمان تمایل دارد (نصر، ۱۳۸۹: ۸۱). به‌نوعی می‌توان گفت در چله‌نشینی به‌نوعی پیر از عالم مادی جداگشته و به‌سوی آسمان و عالم حقیقی اقطار می‌کند.

در منطقه انتقالیِ گنبد کلاهِ درویش و دیوار جنوبی کتیبه‌ای حاوی قسمتی از آیه ۲ سوره فتح (تا خداوند از گناه گذشته و آینده تو بگذرد و نعمت خود را بر تو به کمال برساند و تو را به صراط مستقیم هدایت کند) به قلم ثلث نوشته شده است؛ در تفسیر این آیه آورده‌اند: تا خداوند گناهان امّت رسول اکرم (ص) را به وسیله شفاعت پیامبر ببخشد (طبرسی، ۱۳۷۲: ۱۶۸). مراد از این آیه آمرزیده شدن گناهان پس از توبه حقیقی و چله‌نشینی است.

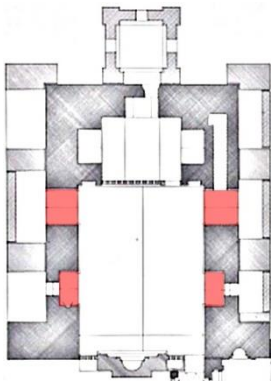
۴-۲-۲. دوره دوم بنا (احداث ایوان)

در دوره دوم، ایوانی مرتفعی با مصالح سنگ لاشه و ملاط گچ فراوان ساخته شد و با پوشش طاق آهنگ به عرض ۶/۷۰ متر و ارتفاع ۱۴ متر تجلی‌گر تناسبات دوره ایلخانی است (نسبت عرض به ارتفاع تقریباً ۱ به ۲ است) (دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۵، ج ۱۴؛ ۱۱۴). این ایوان جهت تدریس و اشاعه مرام صوفیگری و عرفان توسط پیر بکران احداث شده است. در مدارس ایرانی جای سمینارها در ایوان بوده و بحث‌های دو نفری نیز در پیشخوان‌ها و ایوانچه‌ها انجام می‌شده است (پیرنیا، ۱۳۹۷: ۱۳۳).

ایوان دارای سه‌طبقه است؛ سه به معنای انسان حاویِ بدن، جان و روح است؛ یعنی تولد، زندگی و مرگ؛ شروع، میان و پایان؛ گذشته، حال و آینده؛ سه عددی آسمانی است که جان را می‌نماید (پشوتنی‌زاده و اخوی‌جو، ۱۳۸۹: ۱۳۲). در ادبیات عرفانی، سه مرحله مهم رسیدن به کمال و شهود و وصل عرفانی، علم‌الیقین، عین‌الیقین و حق‌الیقین هستند (نجم‌الدین رازی، ۱۳۶۹: ۵). همچنین انسان را به‌حکم آیت و خبر، سه حالت ثابت شده است: مبدأ، معاش و معاد (نجم‌الدین رازی، ۱۳۶۹: ۱۶)؛ از زیر قدم هر کس سه‌راه بر می‌خیزد؛ راهی که به حق می‌رود، راهی که به بهشت و راهی که به دوزخ می‌رود (نجم‌الدین رازی، ۱۳۶۹: ۲۰). پس می‌توان گفت هدف از سه‌طبقه ساختن ایوان اشاره به تولد انسان تا مرگ او و راه‌های او برای زندگی پس از مرگ است.

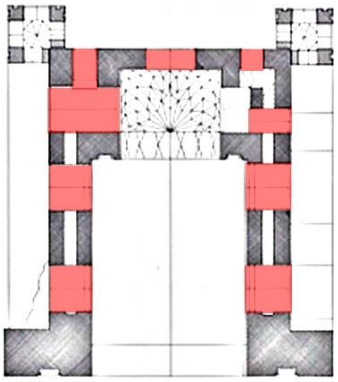
طبقات با استفاده از پلکان گوشه شمال شرقی بنا به هم مرتبط می‌شوند. طبقه دوم و سوم دارای غلام گردهایی است که اطراف سه جانب شرقی، شمالی و غربی ایوان می‌گردد. طاق ایوان نوک‌تیز و دیوارهای کنار آن دارای نِغول‌هایی با تزیینات گچبری است (Wilber, 1955: 133). سبک بنای بقعه تک ایوانی و از نظر سبک معماری شبیه به معماری دوره ساسانی و یادآور طاق کسری است، با این تفاوت که طاق ایوان مانند طاق‌های دوره ساسانی هلالی نیست و نوک‌دار است (ویلسون، ۱۳۶۶: ۱۷۷). همچنین بلندای نغول‌های فرورفته در چندطبقه بر روی دیوارهای دو طرف ساختمان، به ایوان اباقاخان در تخت سلیمان و ایوان مقبره عمو عبدالله کارلادانی شباهت دارد (Wilber, 1955: 133).

در ایوان طبقه اول (همکف) با چهار طاق‌نما و ایوانچه مواجه می‌شویم (تصویر ۴)؛ چهار به یاد آورنده دایره است، چرخه حیات، چهارفصل، اصل مادینه، زمین، طبیعت و عناصر چهارگانه (Guerin, 1992: 177). مراد از عدد چهار در طبقه پایین، خلقت جسمانی انسان است.



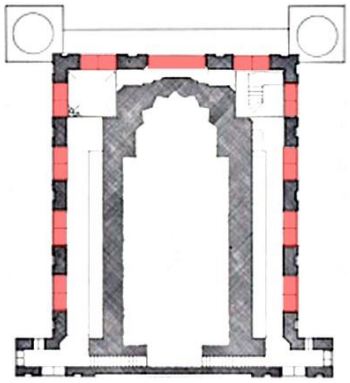
تصویر ۴. پلان ایوان طبقه همکف بقعه پیربکران (هرتسفلد، ۱۹۳۴)

در طبقه دوم با ۹ طاق‌نما در اطراف ایوان مواجه می‌شویم (تصویر۵)؛ بنا به گفته شیخ بهایی، عدد ۹ به منزله آدم و عدد ۵ به منزلهٔ حوا است (الکشکول، ۱۳۷۸: ۷۲). از سوی دیگر گفته‌اند که اسم «الله» نیز به گونه‌ای دیگر به آدم و عدد ۹ در علم حروف و اعداد مرتبط است (ابن‌عربی، ۱۳۸۴: ۵۰۷). به گفته شاه نعمت‌الله ولی، لفظ الله سه حرف است؛ الف ۱ لام ۳۰ ها ۵ و آدم نیز سه حرف است: الف ۱ دال ۴ میم ۴۰ بی صفر مجموعاً ۹ و این نسبت آدم به حضرت الله به حسب حروف اسم است (نعمت‌الله ولی، مکتوبات: ۷۹۵). مناسبت اسم الله و آدم (انسان کامل) برحسب حروف اسم، از منظری دیگر نیز قابل توجه است؛ انسان کامل چون به زوج آدم (=۴۵) و حوا (حووا=۲۱) نموده شود، ارزش عددی معادل لفظ الله (۶۶) خواهد داشت، که خود راهی برای بیان معنی مقام توحید است (گنون، ۱۳۸۱: ۶۰).



تصویر ۵. پلان طبقه دوم بقعه پیربکران (هرتسفلد، ۱۹۳۴)

تعداد طاق‌نماهای دورتادور ایوان در طبقه سوم (جایی که رسیدن به کمال را معنا می‌کند) برابر با عدد یازده است (تصویر ۶). با بررسی عدد یازده و حروف ابجد متوجه می‌شویم که عدد یازده معادل کلمه مقدس «هو» (ه=۵، و=۶) در فرهنگ دراویش به معنای «الله» است.



تصویر ۶. پلان طبقه سوم بقعه پیربکران (هرتسفلد، ۱۹۳۴)

پس می‌توان در مجموع باتوجه‌به تعداد طاق‌نماهای هر طبقه ایوان، فرایند خلقت، تکامل و رسیدن به‌غایت نهایی (خداوند) در زندگی انسان را نتیجه گرفت (تصویر ۷).

تصویر ۷. تحلیل هندسی و حرکت مفهومی مخلوق به خالق (نگارندگان، ۱۴۰۲)

۴-۲-۲-۱. تزیینات ایوان

ازاره ایوان در بدنه‌های شرقی و غربی با کاشی‌های آبی لاجوردی و آبی فیروزه‌ای نوع اختری و چلیپایی تزیین شده بود که بخش زیادی از آن‌ها از بین رفته است و فقط داغ آن‌ها برجای‌مانده است (دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۵، ج ۱۴: ۱۱۴)؛ رنگ آبی در دنیای عرفان بیشتر در نماد رنگ لباس کارایی دارد و از اولین رنگ‌هایی است که صوفیان بدان متصوف می‌شوند. رنگ لباس آبی مال کسانی است که هنوز در قدم‌های نخست زندگانی عارفانه به سر می‌برند (Corbin, 1994: 228). از دیدگاه صوفیه رنگ آبی نشانگر نجات‌یافتن و آغاز سلوک است (عبادی، ۱۳۶۸: ۲۴۵)؛ نقش تمثیلی رنگ آبی در بینش عرفانی، پوششی برای آغاز راه سیروسلوک است.

کاشی‌های اختری و صلیبی که به طور معمول برای پوشش ازاره کاربرد داشت، در بقعه پیربکران قسمت بالایی دیوارهای داخلی و خارجی را نیز تزیین نموده است (Wilber, 1955: 133)؛ این‌گونه تزیین که یکی از شیوه‌های رایج در دوره ایلخانی است، با نمونه‌های به‌کاررفته در خانقاه شیخ عبدالصمد در نطنز قابل‌مقایسه است.

۴-۲-۲-۱-۱. چلیپا و شمسه در معماری اسلامی

صلیب یا چلیپا با قدمتی هفت هزارساله، اولین‌بار به شکل صلیب شکسته در خوزستان پیدا شد. هرتسفلد، چلیپا را گردونه خورشید یا مهر نامید (بختورتاش، ۱۳۷۱: ۱۳۸).

صلیب از گذشته نمادی جهانی بوده است؛ مرکز جهان و نقطه ارتباط بین زمین و آسمان و محور کیهانی به شمار می‌رفت. تنوع فرمی این نماد، بی‌شمار و غنای مفهومی درون‌مایه آن بی‌نهایت است. چلیپا یک رمز کلی است که دربرگیرنده کل مراتب وجود، مانند عالم اصغر و عالم اکبر است. ازاین‌جهت عرفان، حکمت و هنر، زبان رمز و تمثیل را بهترین وسیله رساندن حقایق می‌داند؛ زیرا تفکر در محتوای رمز را پایانی نیست؛ تفکری که از یک سو جهان محسوس و از سویی دیگر، جهان نامحسوس و بالاتر از جهان معقول را در برمی‌گیرد. بر همین اصل در هر جزئی می‌توان کل مطلق را مشاهده نمود (Guénon, 1931: 7). چلیپا، به‌صورت کامل و شکسته، در دوره اسلامی نماد وحدت و مظهر چهار جهت اصلی و فرشتگان ناظر بر چهارفصل، نماد روح و زندگی مجدد (کاربرد آن را در مقبره‌ها ازاین‌جهت دانسته‌اند) به شمار می‌آید (Cooper, 1987: 242).

به نظر بورکهارت، چلیپا دربردارنده مفهوم دایره (گردش خورشید) است (طهوری، ۱۳۸۱: ۶۵). این نزدیکی مفهومی، از دیرباز بین نقش چلیپا و نقش‌های خورشیدی و ستاره چندپر (که در دوره اسلامی شمسه نام گرفتند) وجود داشته است. عده‌ای شمسه‌ها را تداوم الگوی چلیپای چندپر (ستاره چندپر) که نشان خورشید بود، می‌دانند. شمسه کامل‌ترین و پرداخته‌ترین نوع چلیپا در معماری ایرانی و تزیینات وابسته به آن است. این نقش با وحدت آغاز می‌شود، تجلی می‌یابد، حرکت می‌کند و متکثر می‌شود و دوباره به نقطه آغازین بازمی‌گردد. شمسه عالی‌ترین نشان وحدت در کثرت و کثرت در وحدت، نماد نور و انسان کامل در معماری اسلامی است. «ستاره هشت پر» یا «شمسه هشت» به تنهایی قابلیت تکثیر و توسعه ندارد و در ترکیب با چلیپا امکان گسترش پیدا می‌کند. این شکل که از دو مربع و چرخش آن‌ها در یکدیگر به‌وجود آمده، بیانگر تبدیل مربع به دایره و گذر از زمین و امور مربوط به آن به آسمان با کلیه ویژگی‌های نزدیک به آن است؛ مانند آنچه در معماری اسلامی در هندسه گنبد دوار که از پلانی مربع شکل به سمت دایره می‌رود، دیده می‌شود (اسفندیاری، ۱۳۸۷: ۱۱). نقطه مرکزی چلیپا، نیز به تنهایی واجد ویژگی‌های معنایی والایی است. در این نقطه همه تضادها برطرف شده است. این نقطه برابر جایگاه الهی است و در اصطلاح عرفانی این جایگاه الهی از راه جمع شدن عناصر متضاد حاصل می‌گردد (Guénon, 1931: 84). تحقق کامل جنبه‌های بی‌پایان و روحانی در محوری عمودی و طولی، رمزی است که بر برتری نسبت به هر آنچه افقی و در سطح تراز هستی است، دلالت دارد و در عین متضاد بودن، مکمل آن نیز هست، مظهر رفعت و تمایل به معنویت، محور قائم خط ارتباط بین تقدس و کفر، این جهان و جهان بالایی است (Cooper, 1987: 261). این مرکز، محل برخورد عالم اکبر و عالم اصغر، نقطه حل و مصالحه، محل پیدایش عزیمت و بازگشت و محل برخورد دو محور افقی و عمودی (جسمانی و روحانی، مادی و معنوی) است. حرکت از مرکز به محیط دایره، مظهر سفر در عالم تعین و تنوع است، در حالی‌که حرکت به سمت مرکز، روحانی و نماد وحدت واحد مطلق است (اسفندیاری، ۱۳۸۷: ۱۵).

تصویر ۸. چلیپا و شمسه بقعه پیربکران (نگارندگان، ۱۴۰۲)

۴-۲-۲-۱-۲. گچبری‌های ایوان بقعه

دو نگرش در حیطه تزیین در معماری وجود دارد: تزیین بر پایه عملکرد ظاهری (مادی) و دیگری بر اساس عملکرد معنایی و محتوایی است. به اعتقاد بورکهارت، این نقوش دارای ماهیتی غیرتاریخی (بدون زمان)، عرفانی و متفکرانه است. در این دیدگاه تزیینات تنها پوشش ظاهری نیستند بلکه دارای سطوح مختلف با معناهای نمادین و متعالی است (مکی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۴). به همین دلیل این عقیده وجود دارد که «طبیعت‌گرایی در تزیینات ایرانی و اسلامی ریشه در باورهای ایرانی‌اسلامی دارد» (جوادی، ۱۳۸۴: ۵۷). البته در دنیای بصری هنرمند مسلمان، بازنمایی با شیوه ناتورالیسم پدیده‌ها جایگاهی ندارد. او همه رویدادها و اشیا پیرامون خود را از طبیعت منتزع به معنی جداسازی و ساده‌سازی می‌کند و در چینشی دگرگونه در عالم مثالی ذهنیت خود به یاری خیال ملکوتی خود در نظمی نوین متمثل می‌نماید. هنر ایرانی دارای حرکت است. از افقی به افق دیگر، بین فضای دوبعدی و سه‌بعدی، اما هرگز این حرکت منجر به فضای سه‌بعدی محض نمی‌شود، زیرا اگر چنین بود هنر از عالم ملکوت سقوط کرده و به تصویر عالم ملک مبدل می‌شد، و چیزی جز تکرار پدیده‌های طبیعت به نحوی ناقص نمی‌بود، و گرفتار آن نوع گرایش به تکرار صورت طبیعت یا ناتورالیسم می‌شد که اسلام همواره از آن پرهیز کرده است (نصر، ۱۳۹۴: ۳۶۵). در واقع می‌توان گفت تزیینات در معماری اسلامی با ظهور دین الهی اسلام، خاستگاه مسلمانان از معماری سبب گردید تا این بناها هر چه باشکوه‌تر و با تزیینات منحصربه‌فردی نسبت به اماکن دیگر پدیدآورند و مسلمانان و هنرمندان با دلدادگی به این دین الهی این عمل را به اوج خود رساندند (منفرد زاده و گودرزی، ۱۳۹۰: ۲). در عهد ایلخانان روند هنر گچبری به سر حد کمال رسید. به عقیده هنرفر «قرن هشتم هجری را که با پادشاهی ایلخانان مسلمان مغول در ایران هم زمان است باید عهد گچ یا قرن گچ نامید» (هنرفر به نقل از رازانی، ۱۳۸۶: ۵۱).

۴-۲-۲-۱-۳. نقوش هندسی

طرح‌های هنر اسلامی، گونه‌ای از طرح‌های سنتی ایران هستند که در عین دارابودن زیبایی، جاذبه و کاربردهای متنوع، از یک سری اصول و قواعد هنری و ریاضیات فرمی نیز بهره می‌برند (فراست، ۱۳۸۵: ۳۲). بزرگ‌ترین گروه نقوش هندسی، با استفاده از چندضلعی‌های مختلط، شکل‌هایی را به وجود می‌آورند که اطراف آن‌ها با مکان‌هایی از دایره محدود می‌شوند که آن‌ها نقوش «فضاپرکن» می‌گویند و سلول اصلی طرح، بارها تکرار می‌شود (سید جان، ۱۳۸۳: ۴۹). آرایه‌های هندسی اغلب بر اساس تکرار تا بی‌نهایت الگوهای ساده‌ای چیستی می‌یابند که از شکل‌های ابتدایی مانند مربع، دایره و چندضلعی تشکیل شده‌اند و با مفاهیم نمادین فلسفی و کیهانی در ارتباط‌اند (Burckhardt, 1976: 75).

۴-۲-۲-۱-۴. نقوش اسلیمی

اسلیمی یکی از نقش‌های اصلی هنر ایران است؛ نقشی که به‌واسطه تقسیم منظم و مداوم، مجموعه‌ای متعادل و پیچیده می‌سازد (ندیم، ۱۳۸۶: ۲). به آن دسته از اشکالی اسلیمی گویند که سامان اصلی تشکیل آن‌ها، فرم‌های دوشاخه‌ای است که با طبیعتی خمیده و نرم، به‌عنوان رایج‌ترین عنصر و ویژگی بیانی هنر اسلامی و تنها در همین فرهنگ هنری به شمار می‌آیند (کونل بی‌تا، به نقل از میرزایی، ۱۳۹۱: ۵۴). تکرار نقش‌مایه‌ها به دنبال پیچش‌های مستمر ساقه‌های اسلیمی باعث حذف ادعای منیت نقوش گشته و آن‌ها را در سیستمی هماهنگ و واحد به‌سوی ظرافتی روحانی هدایت می‌کند. تکرار نقش‌مایه‌ها، حرکت شعله سان خطوط و برابری اشکال برجسته یا فرورفته از لحاظ تزیینی که به طور معکوس مشابه یکدیگرند، تشخص نقوش را از بین برده و روان را از وابستگی‌های درونی‌اش یعنی «اصنام» شهوت می‌زداید و با اهتزاز در خود در حالت ناب بود و وجود، مستغرق می‌شود (Burckhardt, 1976: 146). به باور گدار نقوش اسلیمی که شکلی انتزاعی از گیاهان دارند آن‌قدر از طبیعت دور می‌شوند که ثبات را در تغییر نشان داده و فضای معنوی خاصی را ابداع می‌نماید که بازگشت به عالم توحید دارد. این نقوش که فاقد خواهش‌های نازل ذی جان

هستند، آدمی را به‌واسطه شکل بدون آلایششان به فقر درونی خویش آشنا می‌سازد (تصویر ۹) (معمارزاده، ۱۳۸۶: ۲۰۶).

تصویر ۹. نمونه هندسه گیاهی گچبری شده در بقعه پیربکران، (نگارندگان، ۱۴۰۲)

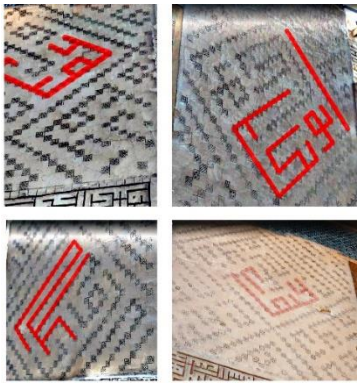
۴-۲-۲-۱-۵. کتیبه مادر و فرزند

در دوره ایلخانی برای نخستین‌بار در تزیینات، کتیبه‌هایی در تزیینات گچبری دیده می‌شود که شامل دو ردیف کتیبه در دل یکدیگرند و اصطلاحاً به آن، کتیبه مادر و فرزند گفته می‌شود. کتیبه‌ای که در ردیف پایین قرار دارد، بزرگ‌تر (قلم درشت) است و آن که کوچک‌تر (قلم‌ریز) و ظریف‌تر است، در ردیف بالا روی کتیبه بزرگ‌تر قرار دارد؛ این دو کتیبه متفاوت ولی مکمل یکدیگر هستند (Pope, 1965: 159).

تصویر ۱۰. کتیبه مادر و فرزند بقعه پیربکران (نگارندگان، ۱۴۰۲)

در ایوان بقعه پیربکران، بر بالای کاشی‌های ازاره بر دو نوار باریک و پهن کتیبه‌هایی به قلم ثلث (نوار پهن) و کوفی گچبری شده است که سراسر بدنه‌های شرقی و غربی ایوان را می‌پوشاند (تصویر ۱۰). در این کتیبه یکی از شیوه‌های دوره ایلخانی به‌کاررفته است و این کتیبه به خط کوفی مزهر (زمینه گل‌دار) است. در این شیوه گل و برگ در لابه‌لای خطوط کشیده می‌شوند و ترکیبی شبیه به نقوش هندسی اسلامی پدید می‌آورند. کتیبه مادر، آیات ۱ تا ۸ سوره دهر را در بردارد که با رقم هنرمند عمل محمدشاه نقاش پایان می‌یابد. در تحلیل سوره دهر می‌توان گفت وصف بهشت در قرآن کریم در سه سوره الرحمن، واقعه و دهر (انسان) به‌صورت مفصل بیان شده است. آیات ابتدایی سوره انسان اشاره به خلقت انسان و راه هدایت او و حاکمیت اراده خدا در عین اختیار انسان اشاره دارد. کتیبه فرزند به خط کوفی بنایی حاوی آیت‌الکرسی است که با عبارت ذکر مرسوم تمام می‌شود (هنرفر، ۱۳۴۴: ۲۵۶). این کتیبه از ابتدای ورودی ایوان آغاز می‌شود و ایوان را دور می‌زند. در باب گردش آیت‌الکرسی در فضا باید به حدیثی از امام صادق (ع) اشاره نمود؛ امام صادق (ع) می‌فرمایند: وقتی بلندی سقف خانه بیش از چهار متر شد، به گرداگرد خانه آیت‌الکرسی بنویسید تا از آسیب اجنه و شیاطین در امان باشید. یکی از نزدیکان می‌گوید دیدم بر دور خانه امام صادق (ع) آیت‌الکرسی نقش بسته بود و در طرف قبله عبادتگاه آن حضرت نیز آیت‌الکرسی نوشته شده بود (عبداللهیان، ۱۳۸۸: ۱۶).

در گام بعدی در دو جبهه اصلی شاهد به‌کارگیری اسامی خلفای راشدین با تکنیک گچبری در زمینه‌ای شطرنجی هستیم که نشان‌دهنده ارادت قلبی سازنده بقعه نسبت به مذهب خویش که اهل‌سنت است هستیم (تصویر ۱۲). خلفای اربعه اصطلاحی است که از سوی مسلمانان اهل‌سنت در اشاره به چهار شخصیتی دارد که پس از وفات پیامبر به خلافت رسیده‌اند، به کار می‌رود. اسامی چهار تن به ترتیب عبارت‌اند از: ابوبکر، عمر، عثمان و حضرت علی (ع) هستند.



تصویر ۱۱: خلق اسامی خلفای راشدین بر دیوارهای ایوان بقعه پیربکران با استفاده از هندسه تکرارشونده، (نگارندگان، ۱۴۰۲)

۴-۲-۱-۲-۶. گچبری‌های ایوانچه شمالی

در ایوانچه شمالی بدنه شرقی ایوان بر بالای دو نوار کتیبه‌های مادر و فرزند، تزیینات گچبری گیاهی کار شده است که در بخش بالایی آن «بسم‌الله الرحمن الرحیم سبحان الحی الباقی»، به خط کوفی گچبری شده است (تصویر ۱۲) (دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۵، ج ۱۴: ۱۱۴).

تصویر ۱۲. کتیبه گچبری ایوانچه شمالی (نگارندگان، ۱۴۰۲)

در قسمت میانی بدنه جنوبی ایوانچه شمالی کتیبه تاریخی معرفیِ بنا که حاوی تاریخ ۷۱۲ قمری است به قلم ثلث بر زمینه نقوش گیاهی گچبری شده است و بقعه را معرفی کرده است (تصویر ۱۳) (هنرفر، ۱۳۵۰: ۲۵۸).

تصویر ۱۳. کتیبه معرفی مقبره در ایوانچه (نگارندگان، ۱۴۰۲)

۴-۲-۱-۲-۶-۱.تغییر تفکر در مدت ساخت بقعه

در ایوان بر زمینه یک قاب مربع‌شکل، کتیبه‌ای گچبری به خط کوفی بنایی شامل صلوات کبیره است (تصویر ۱۴) (هنرفر، ۱۳۵۰: ۲۵۷). این کتیبه با توجه به قسمت‌های باقی‌مانده با تراشیدن بخشی از گچبری قبلی این بدنه که به شیوه طرح آجرکاری تکرار نام و عمر را نشان می‌داد، اجرا شده است و مبین این است که آن متعلق به یک دوره ثانوی در تزیین این بخش است و برتری تفکر جدید یعنی تشیّع را بر تفکر جاری قبلی (با توجه به مفاد کتیبه‌ها) که تسنن بوده است، نشان می‌دهد (دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۵، ج ۱۴: ۱۱۴).

تصویر ۱۴. کتیبه صلوات کبیره بقعه پیربکران (نگارندگان، ۱۴۰۲)

در مقابل کتیبه صلوات کبیره، کتیبه‌ای حاوی بسم له و بخش آغازین آیه ۲۳ سوره حشر و شماری از اسمائ حسنی به خط کوفی بنایی در قاب مربعی پس از تراشیدن تزیینات گچبری مرحله اول و عثمان، به‌صورت گچبری ایجاد شده است (هنرفر، ۱۳۵۰: ۲۵۹): (بسم الله الرحمن الرحیم هو الله الذی الاله اال هو الرحمن الرحیم. الملک القدوس. السلام. المومن. المهین. العزیز. الجبار. الملک. الخالق. البارى. المصور. الغفار. الوهاب. المفید. المدبر. الشدید. المبدی. المعید. الودود. المحمود. العمبود. البعید. القریب. المجیب. الرقیب. الحسیب. البدیع. الرفیع. السمیع. العلیم. الحلیم. الکریم. الحکیم). بر اساس نگرش مذهبی، به کار بردن اسامی جلاله، خداوند، پیامبر (ص) و ائمه (ع) در محیط-های مذهبی، تقدس آن‌ها را بیشتر می‌کند. هنرمندان مسلمان با نگاشتن اسامی مقدس جلاله بر زمینه کاشی‌کاری‌ها، گچ-بری‌ها و اشیاء مختلف، ارادت و اعتقاد قلبی خود را نسبت به آنان ابراز می‌کردند (شایسته فر، ۱۳۸۰: ۹۸).

در ایوانچه دیگر، در هر یک از گوشه‌ها یک ستونچه تزیینی گچی قرار دارد که اجرای نام محمد به خط کوفی بنایی به شیوه‌ای است که تکرار آن در قسمت برجسته و زمینه هر دو به‌صورت معکوس نام محمد قابل خواندن است که طراحی این‌گونه کتیبه کوفی بنایی به‌ویژه در زمینه‌ای مدور سخت مهارت می‌طلبد و نمونه‌های آن در ایران انگشت‌شمار است (دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۵، ج ۱۴: ۱۱۴).

بر بدنه جنوبی این ایوانچه محراب کوچکی قرار دارد که پیرامون آن با کاشی‌های خشتی، و کتیبه‌ای به قلم ثلث شامل آیه‌های اول و دوم سوره مبارکه دهر به شیوه لعاب پران کنده شده است که از تزیینات جالب‌توجه دوره ایلخانی است و تنها نمونه موجود

در این بنا است. بر بخش بالایی ایوانچه کتیبه‌ای به قلم ثلث شامل سوره توحید بر زمینه نقوش گیاهی گچبری شده است (دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۵، ج ۱۴: ۱۱۴).
چنان‌که دیده می‌شود، در معماری هر دو ایوانچه، کتیبه آیاتی از سوره دهر که در مورد خلقت انسان است در پایین قرار گرفته است و به‌واسطه نقش و نقوش هندسی و گیاهی (سیروسلوک) و ستونچه‌هایی که منقش به نام پیامبر (ص) است (پیامبر راهنمای انسان برای رسیدن به کمال)، به کتیبه‌هایی که حاوی یگانگی خداوند است، می‌رسد (تصویر ۱۵)؛ مراد از این حرکت رسیدن انسان خاکی به ذات مقدس پروردگار است.

تصویر ۱۵. تحلیل هندسی و حرکت مفهومی در ایوانچه‌ها بوسیله نگارندگان (www.imna.ir)

۴-۲-۲-۱-۷. نیم‌گنبد

نیم‌گنبد قوس جناغی با مقرنس‌کاری تزیین شده است. اثری که مقرنس با گسیخته شدن سطوح ایجاد می‌کند، یا آگاهانه است تا کیفیت و جوهره غیرواقعی جهان فراماده و عالم آخرت را نشان دهد یا می‌خواهد ناحیه انتقالی (مربوط به گنبد) عدم پیوستگی و انفصال (عالم) بین آسمان و زمین را شبیه ابری در زیر آسمان‌ها و ملکوت نشان دهد (موسوی گیلانی، ۱۳۹۰: ۴۷).
طاق‌نماهای فوقانی دارای تزیینات آجرکاری است، به نحوی که در طاق‌نمای شرقی نام علی به خط کوفی بنایی و در طاق‌نمای غربی نام محمد به همان شیوه اجرا شده است. بخش بالایی دو قاب کناری ایوان با دو نغول پایان می‌یابد که کتیبه کاشی‌کاری به خط کوفی بنایی عبارت «الله، الله، ابوبکر، عمر، عثمان، علی، محمد» میان هر یک از آن‌ها دیده می‌شود. پیرامون قاب کتیبه شرقی به شیوه کوفی بنایی تکرار علی در طرحی مثلثی گچبری شده است و گرداگرد کتیبه غربی تکرار محمد به همان شیوه اجرا شده است (تصویر۱۶) (هنرفر، ۱۳۵۰: ۲۵۹).

تصویر ۱۶. کتیبه اسامی خداوند، پیامبر و خلفای راشدین (نگارندگان، ۱۴۰۲)

بر دیوار الحاقی شمال ایوان، در سه جانب قسمت فوقانی این قاب، کتیبه‌ای قرآنی شامل آیات ۱ تا ۷ سوره یس به خط کوفی قرار دارد و پایین آن دورادورِ قوس کلیل سوره فاتحه به خط کوفی بر زمینه نقوش گیاهی گچبری شده است (تصویر ۱۷) (دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۵، ج ۱۴: ۱۱۴).

تصویر ۱۷. کتیبه سوره حمد در قوس کلیل ورودی اتاق آرامگاه (نگارندگان، ۱۴۰۲)

در باب تحلیل می‌توان گفت: با نوشتن سوره مبارکه حمد به‌صورت قوس‌دار، ۲ آیه در قوس نزولی و در انتها؛ یک آیه مبارکه (ایاک نعبد) در میانه و ۴ آیه در قوس صعودی است؛ یعنی عدد ۲۱۴؛ با بررسی این عدد در علم ابجد به کلمه روح (محل دفن پیر) می‌رسد. همچنین سوره فاتحه از جایگاه بسیار بالایی در میان آیات قرآنی برخوردار است؛ چنان‌که از رسول الله (ص) چنین روایت شده است: اگر سوره حمد را در یک کفه ترازو و الباقی سوره‌های قرآن را در کفه دیگر قرار دهند؛ سوره‌ی «حمد» هفت برابر سنگین‌تر است (نوری، ۱۴۰۸/۳۳۰ حدیث شماره ۴۸۰۴). این سوره موضوعات متعددی را در خود جای داده است؛ از این رو گاه به «أم الکتاب» نیز نامیده می‌شود. شیخ طبرسی در توضیح این نامگذاری چنین میگوید: این سوره «أم الکتاب» نامیده شده زیرا اصل قرآن است و واژه «أم» به معنی «اصل» است؛ و این سوره اصل قرآن شده زیرا خداوند متعال همه آنچه در دیگر سوره‌ها است، در این سوره قرار داده است. زیرا در آن، اثبات ربوبیت و عبودیت خداوند است که همین، مقصود قرآن است (طبرسی، ۱۳۷۲: ۸۸).

در بخش شرقی ایوان در زیر ردیف دوم قطاربندی بر نقوش ترنجی شکل تکرار عبارات «سبحان‌الله و الحمدلله و لا الله الّا اللّه و الله‌اکبر»، و در بخش غربی تکرار عبارات «وَ لاحَوْلَ وَ لاقُوَّةَ اِلّا بالله العَلی العَظیم» با خط کوفی بنایی بر زمینه قرمز گچبری شده است (تصویر۱۸) (هنرفر، ۱۳۵۰: ۲۶۵). در این تزیینات تنوع طرح و مهارت گچبری و مهم‌تر از همه رنگ قرمز به کتیبه‌ها جلوهٔ بیشتری داده است.

تصویر ۱۸. کتیبه قطاربندی مقرنس بقعه پیربکران (نگارندگان، ۱۴۰۲)

۴-۲-۲-۲. طبقه دوم

در طبقه دوم، در قسمت فوقانی مقبره، ایوان دیگری وجود دارد که رابط بین غلام‌گردش‌های دو طرف است. طرح خاص گچبری‌های غلام گردها به مهرهای آل تمغا (مهرهایی که بر نامه‌های محرمانه در زمان ایلخانان می‌خورد) شباهت دارد که می‌توان گفت شاید از آن‌ها تأثیر گرفته باشند (طحانی، ۱۳۸۰: ۷۴). بر بدنه داخلی این طبقه آیاتی از سوره اخلاص به خط کوفی در اطراف محراب‌چه دیده می‌شود (هنرفر، ۱۳۵۰: ۲۶۴).

در دو سوی قاب این جان‌پناه تنها کتیبه ادبی بنا شامل دو بیت شعر در تکریم پیربکران قرار دارد که بر زمینه‌ای با نقوش گیاهی بر نواری در بخش بالای دست‌انداز جای دارد:

آن را که چنین همت عالی باشد/ از زرق و ریا و مکر خالی باشد؛
شک نیست که همچو پیربکران به جهان/ بر راهروان راه والی باشد (طحانی، ۱۳۸۰: ۷۶).

۴-۲-۳. دوره سوم بنا

دوره سوم معماری این بنا که به‌طورقطع پس از مرگ محمد بن بکران ساخته شده، برپایی دیواری است که تا نیمی از ایوان ارتفاع دارد و دهانه آن را مسدود می‌سازد. این دیوار با جهت شرقی-غربی به درازای ۵/۵ متر است، و محراب بنا با عرض ۳/۹۰ متر و عمق ۷۵ سانتی‌متر در میان این دیوار ایجاد شده است. همچنین اتاق آرامگاه که با احداث دیوار شمالی به وجود آمده، محوطه کوچک و مستطیل‌شکلی است که سنگ مزار پیر را در بر دارد (دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۵، ج ۱۴: ۱۱۴).

۴-۲-۳-۱. اتاق آرامگاه

اتاق آرامگاه، با ساخت دیوار شمالی از محوطه ایوان جدا شده است تا سنگ مزار پیر را در بر گیرد. این اتاق با کاشی، گچبری، تلفیق کاشی و گچبری و کتیبه تزیین شده است. دیوارها و طاق گچاندود شده، و با اجرای تزیینات گچبری و طرح آجرکاری، بر زمینه شطرنجی نام‌های الله، محمد، علی تکرار شده است (دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۵، ج ۱۴: ۱۱۴).

در دیوار شرقی، طاق‌نمایی با قوس کلیل قرار دارد که در بخش میانی آن کتیبه‌ای به خط کوفی بنایی بر زمینه سرخ در قابی مربع‌شکل به حمد و ستایش خداوند پاک و منزه می‌پردازد: سبحان‌اللّهِ و الحمدللّهِ و لااله‌الاالله و الله‌اکبر و لاحول و لا قوة الا بالله العلی العظیم (تصویر ۱۹) (هنرفر، ۱۳۵۰: ۲۶۴).

تصویر ۱۹.کتیبه سبحان‌الله در دیوار شرقی اتاقک آرامگاه
(نگارندگان، ۱۴۰۲)

و طاق‌نمای قرینه آن در جبهه مقابل دارای تزیینی به رنگ سرخ است در قابی مربع‌شکل شامل آیات ۱۹ تا ۲۳ سوره دهر به خط کوفی بنایی (طحانی، ۱۳۸۰: ۱۴۱). در منتهی الیه بخش بالای دیوار شمالی کتیبه‌ای در دو ردیف به دو قلم ثلث و کوفی بر زمینه‌ای لاجوردی رنگ نقش بسته است. کتیبه ثلث حاوی نام صاحب آرامگاه و تاریخ درگذشت (۷۰۳ قمری) اوست و کتیبه کوفی شامل آیات ۱ تا بخشی از آیه ۵ سوره فاتحه است که با «اِهْدِنا» پایان می‌یابد (تصویر ۲۰) (هنرفر، ۱۳۵۰: ۲۶۴).

تصویر ۲۰. کتیبه معرفی آرامگاه در دیوار شمالی اتاقک آرامگاه
(نگارندگان، ۱۴۰۲)

تصویر ۲۱. اتاق آرامگاه بقعه پیربکران (نگارندگان، ۱۴۰۲)

۴-۲-۳-۲. محراب بقعه

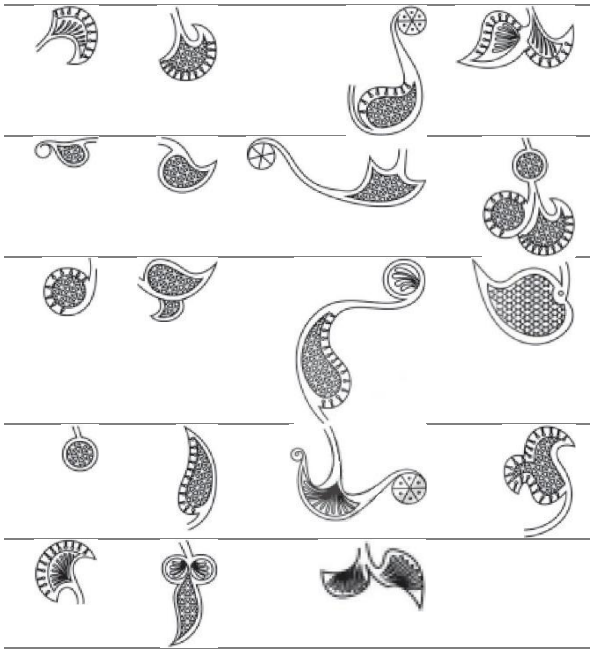
محراب بقعه که بر دیوار الحاقی دهانه ایوان روبروی اتاق آرامگاه برپاست، شاخص‌ترین تزیین معماری موجود در این بناست که بر جانب شمالی دیواری که دهانه ایوان را می‌بندد، برپاست و یکی از شاهکارهای هنر گچبری دوره ایلخانی به‌حساب می‌آید (تصویر ۲۲) (دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۵، ج ۱۴: ۱۱۴). این محراب آراسته به نقوش گیاهی، پیچ تزیینی و تزیینات نوشتاری است که با اجرایی استادانه ارائه شده‌اند. کتیبه‌های آن به قلم‌های کوفی ساده، کوفی بنایی و ثلث، بر زمینه لاجوردی و سرخ بوده که در برخی قسمت‌ها باقی است. کتیبه کوفی که قاب مستطیل شکل محراب را دور می‌زند، حاوی آیت‌الکرسی است و در زیر آن بر یک نوار پهن به قلم ثلث آیات ۱ تا ۳ سوره

دهر جای دارد. در زیر قوس میانی محراب در لابه‌لای نقوش گیاهی عبارت‌های «الله‌اکبر، الحکم‌لله، الملک‌لله، الحمدلله»، و در بالای قوس محراب بر نواری باریک تکرار عبارات «الله اکبر، الحکم‌لله، العظمة لله، الملک لله، الحمدلله»، به خط کوفی بنایی تکرار شده است (دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۵، ج ۱۴: ۱۱۴).

تصویر ۲۲. محراب بقعه پیربکران (نگارندگان، ۱۴۰۲)

نگاره‌های هندسی محراب شامل پنج نوع نقش هستند که عبارت‌اند از: نقوش ستاره‌های شش پر، مثلث‌های پر و خالی که شش‌ضلعی‌های مجازی را تشکیل می‌دهند و شیارهای متحدالمرکز که همگی به‌صورت بافت در حاشیه اسلیمی‌ها به‌کاررفته است؛ همچنین نقوش سوزنی شکل در کناره نقوش اسلیمی و نقش دوایر شش‌پر در انتهای نوک شاخه برخی اسلیمی‌ها نیز جزء نقش‌مایه‌های هندسی به شمار می‌آیند.

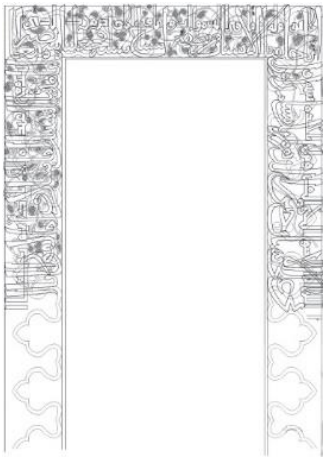
عدد شش: از نظر اهل تصوف نزول اولیه از ذات الهی آمیخته با اتحادهای مزدوج است؛ یعنی چیزهای متفاوت و حتی مخالفی مانند مذکر و مؤنث، جمع و تفریق، سهو و سکر، فنا و بقا و شهود و غیبت آفریده است که ماحصل تضاد آن‌ها یکی از مقامات تصوف است. دو مثلث زمانی که در تقابل با یکدیگر قرار گیرند، رئوس یک شش‌ضلعی را به وجود می‌آورند که این نشانه اولین مرتبه سلوک است. هنگامی که این شش‌ضلعی گسترش یابد و یک شش‌ضلعی بزرگ شکل دهد، نشانه مقام بعدی می‌شود و این تکرار بارها انجام و هر مرحله نشانه مقام بعدی می‌گردد (Bakhtiar, 1976: 102). از نظر اصحاب حرف جهت نشان‌دادن جمع و تفریق از جمله نزولات خداوندی هستند که در مراتب سلوک موردتوجه قرار می‌گیرند. تفریق به این معنی است که صوفی به دنیای محسوسات (جسم) وارد شده ولی مطلق را از مخلوقات آن جدا می‌داند و دنیا را تاریک می‌بیند، درحالی‌که وقتی به مقام جمع می‌رسد دنیای ماده و پدیده‌ها را از خود دور می‌کند و باروح ارتباط برقرار می‌کند. در مرحله جمع صوفی یگانگی خداوند تبارک را به‌وضوح در می‌یابد و حتی در ادامه آن ذات خالق و مخلوقات (قانون حقیقت – راه) را یکی و در یگانگی الهی می‌بیند (کیانمهر و خزاعی، ۱۳۸۵: ۳۴).



تصویر ۲۳. تنوع نگاره‌های حاشیه دوم محراب بقعه پیربکران شامل انواع اسلیمی با تزیینات هندسی (رجایی و حلیمی، ۱۳۸۸)

۴-۲-۳-۲-۱. طرح ترنج در تزیینات محراب

طرح ترنج اشاره به قرابت و طلب رسیدن عالم خاکی به عالم نور دارد. طرح ترنج، تصویر جامع و مانعی از حرکت و سیر انسان به‌سوی پروردگار است؛ ترنج و شمسه کلیتی از سیستم تشکیل شده و هماهنگ در اسلیمی و اشکال هندسی است. این دو بیانگر دو کانون از روح انسان هستند. یکی با نظم عجیب جذبه و عشق و عرفان و دیگری نظمی آمیخته با درک و عقل و منطق؛ هنگامی که این دو نما با هم پیوند می‌خورند، نقش واحدی را به تشکیل می‌دهند که عکسی از تمام زیبایی‌ها، جذابیت‌ها و علوم و فنون و حکمت و تصویری ناب از انسان کامل است (طاهرزاده، ۱۳۶۲: ۴۶). در واقع اشکال هندسی ترنج‌ها، اشاره به سیر و سلوک انسان به‌سوی خداوند دارد.



تصویر ۲۴. طرح ترنج در میان کتیبه آیت‌الکرسی محراب بقعه پیربکران (رجایی و حلیمی، ۱۳۸۸)

۴-۲-۴. دوره چهارم بنا

دوره چهارم بنا با احداث یک پیش طاق و دالان در منتهی‌الیه جنوبی ضلع شرقی، با محوری عمود بر ایوان ادامه یافت. پیش‌گام شامل یک دهانه طاق جناغی در قابی مستطیل‌شکل با دو ردیف عمودی طاق‌نما و نغول در دو سوی آن است (دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۵، ج ۱۴: ۱۱۴).

۴-۲-۴-۱. دالان

ورودی دالان با یک قطاربندی مقرنس پوشش داده شده است.

تصویر ۲۵. ورودی دالان بقعه (نگارندگان، ۱۴۰۲)

ازاره دالان تا پاکار قوس هماهنگ با سایر تزیینات کاشی بنا از نوع اختری و چلیپایی است و از آنجا تا تیزه طاق کتیبه‌ای به خط کوفی حاوی سوره اخلاص گچبری شده است و یک نوار کتیبه حاوی آیت‌الکرسی نیز به‌صورت قاب، طاق‌نمای مذکور را دربرگرفته است (هنرفر، ۱۳۵۰: ۲۵۴).

تصویر ۲۶. ورودی ایوان از طریق دالان (www.imna.ir)

۵. نتیجه‌گیری

نتایج تحقیق نشان‌دهنده آن است که بقعه پیربکران در چهار دوره زمانی نزدیک به یکدیگر ساخته شده است. در تزیینات اولیه این بنا به‌خوبی می‌توان به صوفیگری و مرام صوفیه در این بنا صحه گذاشت. با گذر زمان تفکر تشیع در حکومت وقت در این بنا مشهود می‌شود با تخریب برخی از تزیینات، تزیینات جدید با تفکرات جدید جایگزین شده است. نکته دیگری که در معماری بقعه چه در چله‌خانه و چه در ایوان پر واضح است، معمار سعی در نشان‌دادن رهایی از تعلقات مادی و جسمانی و فراموشی آن‌ها برای رسیدن به خداوند از طریق انتقال عمودی از طریق علم هندسه، علم اعداد و علم حروف ابجد داشته است. نقوش هندسی علاوه بر ایجاد سطوح زیبا در بقعه پیربکران عامل بسیار مهم در خلق ارتباط معنوی بین عالم محسوس (عالم خاکی)، عالم مثال، عالم معقول (تجلی‌گاه رسیدن روح به عالم نور) بوده است.

مفاهیم و معانی در معماری و تزیینات بقعه پیربکران در نوع هندسه (مثل تبدیل مربع به دایره)، فرم‌های مذهبی در غالب

کاشی‌های شمسه و چلیپایِ آبی‌رنگ، تزیینات خطی و استفاده از آیات الهی و گچبری‌های گیاهی، مرتبط با کاربریِ هر بخشِ بنا ظهور پیدا کرده‌اند. استفاده از اعداد مقدس (۴، ۹ و ۱۱)، نمادها و اشکال مذهبی در شکل‌گیری فضایی و کالبدی بنا موجبِ ارتباط معنوی میان عالم خاکی (مادی) و نور (معنوی) شده است و معماری بقعه سعی دارد رسیدن انسان خاکی به ذات مقدس پروردگار که غایت اصلی درویشان است را به نمایش گذارد (جدول ۱). نتایج و دستاوردهای این پژوهش می‌تواند در راستای طراحی‌های آتی برای تداخل مؤثر در بافت تاریخی شهر پیربکران و استفاده از مفاهیم و اشکال هندسی موجود در بقعه پیربکران برای طراحی‌های زمینه‌گرا در این بافت مورداستفاده قرار گیرد.

جدول ۱. جمع‌بندی تحلیل هندسی و تناسبات عددی در تزیینات و ترکیب بندی کالبدی بقعه پیربکران (نگارندگان، ۱۴۰۲)

فرم بنا	–	چله‌خانه به فرم کلاه درویشی (دورشدن از تعلقات مادی برای رسیدن به هو)
	–	سه‌طبقه ایوان به نشانه حرکت مفهومی خالق به سمت مخلوق
نمادهای	–	شمسه و چلیپا: نماد روح و حیات مجدد
مذهبی	–	مقرنس: سیروسلوک از عالم خاکی به سمت عالم حقیقی
اشکال خطی	–	دورزدن آیت‌الکرسی در بنا به‌منظور درامان‌ماندن از جن و شیاطین
	–	آیات ابتدایی سوره انسان که اشاره به خلقت انسان و راه هدایت او دارد
	–	آیه دوم سوره فتح که اشاره به بخشش گناهان پس از توبه حقیقی و چله‌نشینی دارد
	–	سوره فاتحه معروف به ام‌الکتاب در قوس ورودی آرامگاه برای نشان‌دادن تقدس آرامگاه و حالت روحانی فضا
	–	سوره اخلاص در مورد یگانگی خداوند و تعظیم در برابر خداوند یگانه
	–	کتیبه‌های اسامی خداوند، پیامبر و خلفای اربعه نشان‌دهنده ایمان و ارادت قلبی
	–	کتیبه مادر و فرزند شامل سوره دهر و آیت‌الکرسی در ایوانچه‌ها به‌وسیله نقوش گیاهی به نام خداوند سبحان می‌رسد و سیروسلوک انسان را به سمت خداوند نشان می‌دهد
رنگ	–	رنگ آبی ازاره‌ها در فرهنگ دراویش اشاره نمادین به افرادی است که به‌تازگی راه سلوک را آغاز کرده‌اند
اعداد مقدس	–	اعداد ۴، ۹ و ۱۱ نشان‌دهنده حرکت مخلوق به سمت خالق
نقوش اسلیمی	–	نقوش گیاهی تکرارشونده که فاقد تمنیات نازل ذی‌جان هستند، آدمی را به‌واسطه صورت تنزیهی به فقر ذاتی خویش آشنا می‌کند

تعارض منافع

نویسندگان هیچ‌گونه تعارض منافعی برای اعلام ندارند.

منابع

- ابن عربی، محمد بن علی (۱۳۸۴)، فتوحات مکیه، ۱۷ جلد، ترجمه و تعلیق و مقدمه محمد خواجوی، تهران: مولی.
- اردلان، نادر و بختیار، لاله (۱۳۹۰)، حس وحدت، ترجمه ونداد جلیلی، تهران.
- اسفندیاری، آپه‌نا (۱۳۸۸)، چلیپا، رمز انسان کامل، نشریه پژوهش در فرهنگ و هنر، ۱(۱)، ص ۵-۱۹.
- بختورتاش، نصرت‌الله (۱۳۷۱)، نشان رازآمیز یا گردونه مهر، تهران: نشر مؤلف.
- بلخاری قمی، حسن (۱۳۸۴)، مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی، جلد اول، وحدت وجود و وحدت شهود، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات.
- بلیلان‌اصل، لیدا و حسن‌پور لمر، سعید و فیاض مقدم، حنانه (۱۳۹۹)، تأویل مفاهیم عددی و رموز هندسی نهفته در تزیینات و معماری گنبد سلطانیه، نشریه نگره، ۱۷(۶۲)، ص ۵۷-۷۹.
- پشوتنی‌زاده، آزاده و اخوی‌جو، رامین (۱۳۸۹)، رمزپردازی در داستان سفره و همرو از ادبیات شفاهی و فولکلور خطه خرمشاه یزد، فصلنامه علمی – پژوهشی نقد ادبی، شماره یازدهم و دوازدهم، دانشگاه تربیت‌مدرس، تهران، ص ۱۱۷-۱۴۱.

- پیرنیا، محمدکریم (۱۳۹۷)، معماری اسلامی ایران، تهران: انتشارات گلجام.
- جاوری، محسن، (۱۳۸۶)، «پیربکران»، دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، جلد چهاردهم، ص ۱۱۴-۱۱۹.
- جوادی، شهره (۱۳۸۴)، تزیین، عنصر اصلی در زیبایی‌شناسی هنر ایران، نشریه باغ نظر، ش۳، ص۵۷-۵۱.
- حقیق‌نژاد، شبنم و معقولی، نادیا و حقایق، مهدی (۱۳۹۷)، شناسایی کارکردهای معناگرایانه تزیینات گچ‌بری چله‌خانه خانقاه بایزید بسطامی، نشریه نگره، ۱۳(۴۷)، ص ۱۱۱-۱۲۹.
- رجایی باغسرخی، سیدامیر و حلیمی، محمدحسین (۱۳۸۸)، ارتباط نگاره و خط نگاره در ترکیب‌بندی کتیبه محراب بقعه پیربکران، نشریه نگره، ۴(۱۱)، ص ۴-۱۷.
- سید جان، عباس و عامر، شاکر سلیمان (۱۳۸۳)، هم آراستگی در نگاره‌های اسلامی، ترجمه آمنه آقا ربیع، مشهد: انتشارات به نشر، ص ۴۹-۵۹.
- شاهسوارانی، وحید و لطفی قرایی، فرزانه و زمانی کبیر، تینا (۱۳۹۵)، خوانشی باستان‌شناختی و بستر محور بر بنای منسوب به پیر بکران، کنفرانس بین‌المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی.
- شایسته فر، مهناز (۱۳۸۰)، اهمیت و کاربرد کتیبه‌ها در معماری اسلامی، مجموعه مقالاتی از صاحب نظران حوزه‌های هنر و ادبیات، همکنش زبان و هنر، تهران، سازمان تبلیغات حوزه هنری.
- طاهرزاده، بهزاد (۱۳۶۲)، طراحی قالی و تذهیب و مینیاتور، تهران: انتشارات فرهنگسرا.
- طبرسی، فضل بن حسن (۱۳۷۲)، مجمع‌البیان فی تفسیرالقرآن، جلدهای ۶ و ۷، تهران: ناصرخسرو.
- طحانی، لیلا (۱۳۸۰). تزیینات گچ‌بری مقبره پیر بکران و جایگاه آن در هنر گچ‌بری دوره ایلخانی ایران، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، گروه باستان‌شناسی، دانشگاه تهران.
- طهوری، نیّر (۱۳۸۱)، جستجوی مفاهیم نمادین کاشی زرین‌فام، فصلنامه خیال، فرهنگستان هنر.
- عاملی، محمد بن حسین (شیخ بهایی) (۱۳۷۸)، الکشکول، ۲ مجلد، صححه محمدصادق نصیری، قم: شرکت طبع و نشر.
- عبادی، قطب‌الدین (۱۳۶۸)، التصفیه فی الاحوال المتصوفه، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: چاپ علمی.
- عبداللهیان، محمد (۱۳۸۸)، سید آیات، مجله آفاق نور، ۹، ص ۱۵-۲۶.
- فراست، مریم (۱۳۸۵)، همخوانی کتیبه و نقوش هندسی در بناهای اصفهان عصر صفوی، دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی، ۵، ص ۳۲.
- کیان مهر، قباد و خزایی، محمد (۱۳۸۵)، مفاهیم و بیان عددی در هنر گره چینی صفوی، کتاب ماه هنر، ۹۱، ص ۲۶-۳۹.
- لعلی بدخشی، میرزا لعل بیک (۱۳۷۶)، ثَمرات القُدس من شَجرات الاُنس، سید کمال حاج سیدجوادی، ج۱، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- معمارزاده، محمد. (۱۳۸۶)، تصویر و تجسم عرفان در هنرهای اسلامی. تهران: انتشارات دانشگاه الزهرا.
- مکی‌نژاد، مهدی (۱۳۸۶)، تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی، تزیینات معماری، تهران: انتشارات سمت.
- منفرد زاده، گودرزی سروش (۱۳۹۰)، آرایه‌های معماری اسلامی و نقش آن در تزیینات معماری، همایش معماری پایدار.
- موسوی گیلانی، سیدرضی (۱۳۹۰)، درآمدی بر روش‌شناسی هنر اسلامی، قم: انتشارات مدرسه اسلامی هنر.
- میرزایی، عبدالله (۱۳۹۱). بررسی سیر تکامل اسلیمی در هنر ایران (دوره ساسانی تا قرن هفتم ه.ق). کتاب ماه هنر. ۱۶۴، ص ۵۴-۵۷.

- ندیم، فرناز (۱۳۸۶)، نگاهی به نقوش تزیینی در ایران، مجله رشد آموزش هنر، ۴(۴)، ص۱۹-۱۴.
- نجم‌الدین رازی (۱۳۶۹)، مرصادالعباد من المبدا الی معاد، تهران: انتشارات کتابخانه سنایی.
- نصر، حسین (۱۳۸۹)، هنر و معنویت اسلامی، تهران: انتشارات حکمت.
- نعمت‌الله ولی، نعمت‌الله بن عبدالله، مکتوبات (مجموعه ۱۰۸ رساله شاه نعمت‌الله ولی)، مقابله و جمع‌آوری نسخ به کوشش محمد رسا، بی‌جا: (۱۳۹۲) در http://ketabnak.com/comment.php?dlid=48075
- نوری، حسین بن محمدتقی (۱۴۰۸)، مستدرک‌الوسائل و مستنبط المسائل، تحقیق و توسط مؤسسهٔ آل‌البیت علیهم‌السلام، قم: مؤسسهٔ آل‌البیت علیهم‌السلام.
- ویلسون، کریستی (۱۳۶۶). تاریخ صنایع ایران، ترجمه عبدالله فریار، تهران.
- هنرفر، لطف‌الله (۱۳۵۰). گنجینه آثار تاریخی اصفهان.
- Bakhtiar, L. (1976). Sufi. London: Thames & Hudson. Paperback. Pp: 120.
- Burckhardt, T. (2009). Art of Islam, Language and Meaning. Bloomington, United States: World Wisdom.
- Corbin, H. (1994). The Man of Light in Iranian Sufism. Michigan, United States: Omega Publications.
- Cooper, J.C. (1987). An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols. London: Thames & Hudson.
- Godard, A. (1965). The art of Iran. Westport, United States: Praeger Publishers.
- Guénon, R. (1931). The Symbolism of the Cross. Tehran, Iran: Sophia Perennis.
- Guerin ,L, Wilfred. Labor, Earle .G, Et Al, (1992), A Handbook of Critical Approaches to Literature. United Kingdom: Oxford University Press.
- Herzfeld, E. (1934). Archaeological History of Iran. United Kingdom: Oxford University Press.
- Imna. 2021. photo/535230/بقعه-پیربکران. Available from: http://imna. r/x6yW5.
- Pope, A, (1965), Persian Architecture: The Triumph of Form and Color. New York, United States: George Braziller.
- Wilber, D. (1955). The Architecture of Islamic Iran. The Il Khanid Period. New Jersey, United States: Princeton University Press.

JISAUD
Journal of Interdisciplinary Studies in Architecture and Urbanism Development
Islamic Azad University, Tabriz Branch

Volume 2, Issue 2, Autumn & Winter 2023

Geometrical Analysis and Numerical proportions in the decorations and physical composition of Pir Bakran Mausoleum[1]

Sajad Alizadeh Kafeshani[2], Seyedeh Marzieh Tabaeian*[3]

(Receive Date: 00 August 2023 Revise Date: 00 September 2023 Accept Date: 00 September 2023)

Research Article

Extended Abstract

Pir Bakran Mausoleum is the Tomb of Mohammad Ibn Bakran, one of the ascetics of Sofia which high ceiling is a link between the old man of wisdom and the sky. Pir Bakran Mausoleum is located in the city of the same name, 25 kilometers southwest of Isfahan. The tomb is one of the works of El-Jaito period (Soltan Mohammad Khodabandeh) and is located near the old Jewish cemetery of Isfahan and the holy Jewish cemetery (Astrakhaton). According to the inscriptions, Pir Bakran tomb was built between the years 703 (the year of Mohammad bin Bakran's death) and 712 AH.

This building is one of the masterpieces of Ilkhani architecture. In the physical structure and decorations of this building, plasterwork with various plant motifs, tile decorations, moqrans and wall paintings have been taken. These decorations have been used to form a variety of plant, geometric, written and composite motifs. The purpose of this research is to investigate the wisdom of the origin of geometry and decorations in the Pir bakran tomb based on an analysis from the perspective of the Qur'an and traditions, the symbology of geometric shapes, the wisdom of the numbers used in the tomb based on the science of letters.

This research tries to answer these questions: 1- In which parts of the building and in what form did semantic decorations and geometry appear? 2- What messages do the decorations and geometrical shapes in different parts of Pir bakran tomb carry?

The research method is qualitative and descriptive-analytical based on library studies, documents and field studies of Pir bakran tomb inscriptions. The steps of the research method are as follows: first, field visits were made to the building and the construction periods of different parts of the building were separated; After that, the geometry of the spaces was evaluated and an attempt was made to understand the wisdom of their architecture by analyzing them. Also, by using the science of numbers and alphabets, an attempt was made to find a logical connection between the spaces. By analyzing the concepts of the inscriptions, an attempt was made to express their wisdom; Also, by studying the old photos and old maps prepared by Ernst Herzfeld and comparing it with the current situation, the restored and filled parts for the protection of the building were identified.

The results of the research show that the concepts and meanings are in the form of geometry (such as turning a square into a circle), religious forms in the majority of blue sun and crucifix tiles, linear decorations and the use of divine verses and plant plasters, related to the use of each part of the building has emerged. The use of sacred numbers (4, 9 and 11), symbols and religious forms in the spatial and physical formation of the building has caused a spiritual connection between the earthly world (material)

[1] This article is taken from the thesis of Sajad Alizadeh Kafeshani entitled "Designing a tourism and ecotourism center with the aim of revitalizing the native-cultural values of the region in the vicinity of the Pir Bakran mausoleum" under the guidance of Dr. Seyedeh Marzieh Tabaeian at the Islamic Azad University of Khorasgan.

[2] Masters student in Architecture, Islamic Azad University, Isfahan (Khorasgan) Branch, Isfahan, Iran.
Tourism, Architecture and Urban Research Center, Islamic Azad University, Isfahan (Khorasgan) Branch, Isfahan, Iran..

[3] Associate Professor, Department of Architecture, Islamic Azad University, Isfahan (Khorasgan) Branch, Isfahan, Iran.
Tourism, Architecture and Urban Research Center, Islamic Azad University, Isfahan (Khorasgan) Branch, Isfahan, Iran (Corresponding Author) (marzieh.tabaeian1@gmail.com)

and light (spiritual) and the architecture of the shrine tries to reach the essence of earthly man. To display the sacredness of the Lord, which is the main goal of dervishes.
Conflict of intrest: None declared.
Keywords: Pir Bakran mausoleum, Decorations, Islamic Architecture, Geometry, wisdom